

## **Aspectos antropológicos en las formas teatrales grotescas. Una mirada sobre el carnaval medieval y la danza Butoh (Japón)**

María Angeles Smart

### **El grotesco y el carnaval medieval**

En su libro *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Mijail Bajtin, dedica la introducción a describir la profunda riqueza de las formas y símbolos del grotesco de los carnavales medievales y renacentistas. Define que el objetivo fundamental de su estudio es “*hacer asequible esta lengua semiolvidada, de la que comenzamos a perder la comprensión de ciertos matices*” (1). Ciertamente, las múltiples formas lingüísticas, expresiones e imágenes propias de lo genuinamente *grotesco* han casi desaparecido en la cultura moderna. En su lugar sólo queda el estrecho mundo de la sátira negativa, de lo grotesco mutilado y del *mal gusto* a secas. La risa, desprovista de profundidad y fuerza regeneradora, está destinada únicamente a divertir y a ser vehículo de una burla maliciosa.

Es en las lenguas de las tradiciones populares cómicas, que Bajtin busca la esencia y sentido estético de las formas grotescas. A tal punto que llega a afirmar que después del grotesco arcaico, medieval y renacentista no encontramos manifestaciones puras y logradas de este fenómeno artístico.

El término *grotesco* comenzó a utilizarse a fines del siglo XV, cuando se encontraron, en Roma, durante las excavaciones subterráneas de las Termas de Tito, un tipo de pintura nunca visto antes. Se denominó a esta pintura con el adjetivo italiano *grottesca*, derivado del sustantivo *grotta*, es decir gruta. Estas pinturas representan

formas animales, vegetales y humanas que se entrelazan, confunden y juegan entre sí con un dinamismo sorprendente.

En las formas teatrales del carnaval, Bajtin ve reflejado esta esencia del grotesco. En ellas las fronteras, límites y diferencias son radicalmente abolidas. Las máscaras, los payasos, los juglares, los disfraces, todo fomenta la confusión y la ambivalencia. Las parodias, inversiones, degradaciones, los coronamientos y derrocamientos bufonescos apuntan a reivindicar una lógica propia: la de las cosas al revés y contradictorias. Con formas dinámicas y cambiantes, imperfectas y en constante transformación, una nueva visión del mundo irrumpía momentáneamente en la sociedad organizada y jerarquizada.

La ambivalencia propia del humor festivo que reinaba durante este tiempo especial, es uno de los rasgos fundamentales de estas manifestaciones. Las parodias de la vida ordinaria y oficial, negaban y afirmaban a la vez, amortajaban y resucitaban. El carnaval daba cabida a una segunda visión del mundo, no oficial, provisoria e ideal. La percepción encontraba nuevas realidades inconcebibles en la vida cotidiana: relaciones y formas de comunicación no jerárquicas, ni reglamentadas, sin títulos, propiedades ni tabúes. Esta segunda vida del pueblo como dice Bajtin, hacía presente la idea utópica, apuntaba a un porvenir aún lejano. Negaba el hoy pero para dar vida y realidad a un mañana más perfecto y completo. Es así como no puede hablarse de verdadero grotesco donde la fuerza regeneradora y vivificante está ausente, donde la univocidad de la imagen no da lugar a la ambivalencia, ni donde la crítica es sólo destructiva y mordaz. Tampoco lo encontramos allí donde la risa perdió su carácter positivo y alegre.

La luminosidad y el colorido propio de la puesta en escena carnavalesca, hacen eco a la alegría que trae el cambio y la transformación. El grotesco popular es primaveral, auroral y matinal. Las risas y burlas destronan las seriedades unilaterales y dogmáticas, para dar lugar, así, a nuevas y más variadas posibilidades vitales.

### Imágenes grotescas de la danza Butoh

Es interesante ver cómo esta cosmovisión grotesca fue rescatada y valorada desde la novedosa disciplina de la estética de la danza (2); y en especial en su relación a la concepción corporal que subyace en ella. En este sentido y desde esta perspectiva se abordan las críticas a la Danza Butoh japonesa.

Los orígenes del Butoh se encuentran en las manifestaciones populares y en las vanguardias artísticas y teatrales, que florecen en los años 60 en Japón. En ese momento el gobierno japonés, después de la terrible derrota en el 45, parecía haber perdido la memoria y llevaba a cabo una política de amistad con el gobierno de Estados Unidos. La progresiva modernización-americanización que trajo aparejada esta política exterior motivó que se improvisara un refugio en la nostalgia y en la revalorización de las tradiciones folclóricas japonesas.

Tanto el Butoh como otras formas teatrales encontraron una particular manera de expresión y de negación: pusieron énfasis en lo feo e irracional, en el *mal gusto*, en lo imperfecto. Un grupo de artistas creó el llamado Teatro de la Pobreza, donde las vestimentas tradicionales eran combinadas con desperdicios y vestimentas occidentales. Todos los elementos juntos *“creaban una imagen visual de mundo deteriorado, como si el escenario fuera el patio trasero de una civilización muerta, llena de criaturas desgarradas.”*(3).

Juro Kara, en sus memorias de guerra parecería dar la clave al porqué de la elección del lenguaje grotesco para dar respuesta a esa realidad hostil que percibían los artistas japoneses:

*“Sobre las planicies quemadas (que los vuelos sobre Tokio habían dejado al final de la guerra) en la de Ueno-Shimo-Kurumazaka, quedaban las huellas de un baño público. Para un niño como yo sólo podía ser imaginable lo que esos bombardeos habían sido poniendo el oído sobre el viejo grifo que allí había quedado y escuchando. Ya no había viejos gruñones ni viejas resentidas, ni policía secreta o asociaciones vecinales que te mandaban a la guerra. Tan lejos como mis ojos podían ver, no había nadie que pudiera dañarme. Pero escuchando la voz de ese grifo tirado en el suelo, no me era difícil conocer el significado de la palabra devastación” (4).*

El Butoh no es una técnica cerrada y acabada y sus múltiples manifestaciones no tienen unidad estética. A pesar de ello podríamos señalar algunos lineamientos compartidos: se hace hincapié en las transformaciones, el ideal de formas bellas es abandonado y las temáticas de la vida y la muerte, la juventud y la vejez, el amor y el sufrimiento están en el centro de sus trabajos. Influenciadas por el surrealismo y dadaísmo, las imágenes de pesadilla dan a las coreografías un clima de fantasmal irrealidad. Se baila con el cuerpo casi pegado al piso o en cuclillas, los hombros encorvados, piernas arqueadas y los pies girados hacia adentro. También llamada “Danza de las tinieblas”, se centra en movimientos lentos y repetidos, a veces con gran despliegue ornamental y otras con cuerpos desnudos y pintados.

Con sólo leer algunos de los títulos de las obras más conocidas o de las palabras escritas por sus dos creadores y máximos exponentes, Tatsumi Hijikata y Kazuo Ohno, nos podemos hacer una idea de las temáticas y tonos predilectos: *Un feto camina sobre el camino nevado, Empiezan a correr los muertos, Desayuno en el útero, Cuidar la vida, La danza y la fe, Deseo.*

La idea de ambivalencia, remarcada por Bajtin para comprender las imágenes carnavalescas, parecería servir, también, para entender la predilección de esta danza por el personaje del andrógino. En él se reúne lo fuerte y penetrante de lo masculino, con la suavidad y delicadeza de lo femenino. Nos habla de la reunión de lo diverso y de la anulación de los límites para dar cabida a nuevos sentidos e interpretaciones. Ajeno al ideal de distinción y claridad, propio del pensamiento cartesiano, el Butoh apuesta por los claros-oscuros, las ambigüedades, los esfumados, las confusiones y transformaciones. Desde este centro de ambivalencia, salen, también, todas las variaciones sobre el tema de la vida y la muerte, tema predilecto tanto de Hijikata como de Ohno.

#### Especificidad de la concepción corporal grotesca: el cuerpo abierto

Tanto en las formas teatrales del carnaval como del Butoh podemos observar el manejo y el planteo de una idea del cuerpo muy particular y específica. Los cuerpos que son representados y que a su vez representan, podrían ser descriptos como **cuerpos esencialmente abiertos**. Abiertos a la comunicación con el mundo exterior y a la comunicación con el propio interior. Los orificios, nariz y boca, desempeñan un rol importante en las imágenes grotescas. Interesa todo lo que sale, hace brotar, desborda. Las excrecencias y ramificaciones adquieren un valor particular; todo lo que prolonga el cuerpo, uniéndolo a otros cuerpos o al mundo no corporal es resaltado. Si bien en las imágenes carnavalescas la boca domina y parecería que los ojos sólo interesan en cuanto están desorbitados, en el Butoh, los ojos abiertos a lo visible e invisible destacan por su potencia expresiva. Como dice Bajtin: *“El cuerpo grotesco es un cuerpo en movimiento. No está nunca listo ni acabado: está siempre en estado de construcción,*

de creación y él mismo construye otro cuerpo; *además este cuerpo* absorbe el mundo y es absorbido por éste” (5).

El cuerpo es un cuerpo cósmico que participa e interactúa con la vida del universo, confundiéndose y disolviéndose en formas animales o vegetales. No es una materia aislada y cerrada en sí misma: recibe y da, engulle y escupe, transpira y grita. El énfasis también está puesto en abrir y dar espacio a las partes internas del cuerpo: entrañas, sangre, corazón, órganos. El papel predominante de la imagen del útero en el Butoh de Ohno es muy elocuente en este sentido. La idea de lo corporal como vehículo, instrumento de comunicación y encuentro, ronda constantemente todas las imágenes grotescas.

Son muy interesantes las reflexiones que surgen a partir de la confrontación de esta concepción corporal con aquella que surge en la modernidad y que luego asume como propia la danza clásica. Dice Bajtin “*El rasgo característico del nuevo canon es un cuerpo perfectamente acabado, rigurosamente delimitado, cerrado, visto del exterior, sin mezcla, individual y expresivo*” (6). Todo lo que induce a manifestar la comunicación entre los cuerpos o un posible no-acabamiento de éstos, es literalmente borrado de la expresión. La fecundación, el embarazo, el alumbramiento y el proceso metabólico no dejan huellas en los nuevos cuerpos perfectos, inmutables, sin fallas ni fisuras. El nuevo cuerpo, aislado y confinado, solitario y cerrado, hace eco a los valores propios del egoísmo burgués. Sólo se muestra en aquella edad preferida donde se está más alejado tanto del seno materno como de la tumba. Los signos que manifiestan presentan un sentido único, la muerte es sólo muerte y no coincide jamás con el nacimiento, la vejez está separada de la vida (es interesante confrontar este rasgo con las imágenes grotescas de las ancianas embarazadas que ríen) y todo aquello que el

cuerpo realiza tiene un sentido individual y exterior: *“En la imagen del cuerpo individual visto en los tiempos modernos - sigue Bajtin - la vida sexual, el comer, el beber y las necesidades naturales cambiaron de sentido totalmente: emigraron al plano de la vida corriente privada, y de la psicología individual, adquiriendo un sentido restringido, específico, sin lazo alguno con la vida de la sociedad o el todo cósmico.”*(7)

Los procesos y transformaciones adquieren un lugar primordial en las formas de expresión grotescas y la tan mal entendida **degradación**, ocupa un lugar privilegiado entre todos los posibles cambios. Lo corporal, como parte de una totalidad viviente e indivisible, tiene la positiva posibilidad de rebajar. Volvemos aquí al esencial carácter ambivalente del signo grotesco: degradar es rebajar, aproximar a la tierra. La tierra vista como principio de absorción y nacimiento. Con la degradación, con la muerte, se amortaja y se siembra a la vez. Lo inferior es el lugar del nuevo nacimiento, de la nueva vida. La degradación fertiliza la tierra, abona y riega las realidades que esperan pacientes el nuevo comienzo. El número del payaso que se hace el muerto para resucitar ante un público expectante, contiene hasta el día de hoy, toda la fuerza y potencia regeneradora de la imagen popular genuina.

Esta concepción corporal grotesca, que parecerían compartir el carnaval y la danza Butoh, sirve como vehículo de expresión de aquello que es propiamente humano; y si bien estas dos manifestaciones artísticas se diferencian en su tono existencial, comparten su estar arraigadas en la profundidad última de la vida, allí, donde secretamente anidan tanto las alegrías como los dolores. Porque así como la tonalidad vital del carnaval es alegre y luminosa, y en él, el reinado es el de la risa, el Butoh nos habla de los tormentos de un cuerpo contaminado, muerto, en crisis; un

cuerpo débil, blanco la mayoría de las veces, de punzadas y sufrimientos insospechados.

Por el contrario, es esta misma intimidad, la que permanece absolutamente oculta e ignorada, entre lo que no se piensa, lo que no se muestra y de lo que no se habla en el mundo superficial y banal de los tiempos modernos y que hoy, también corren. Ausencia que encuentra, entre los asépticos e impermeables, perfectos y herméticos cuerpos cerrados, a sus más eficaces y disciplinados cómplices.

## **NOTAS**

- 1) Alianza, Bs. As., 1994, p. 16.
- 2) Parte del material teórico y marco conceptual de este trabajo, en lo que a teoría de la danza corresponde, ha sido tomado de las clases del Seminario “Hacia una teoría de la danza”, que dictó la Arq. Susana Tambutti en el año 2003, en la Escuela Experimental de Danza Contemporánea de la ciudad de Neuquen.
- 3) Jean Viala / Nourit Masson-Sekine, *Butoh, Shades of Darkness*, Ed. Nourit Masson-Sekine, Japón 1988. Traducción: Susana Tambutti , p. 4.
- 4) Citado por Jean Viala, Op. y Trad. Cit. p. 5.
- 5) Op. Cit. p.285.
- 6) Idem, p. 288.
- 7) Idem, p. 289.

## **BIBLIOGRAFÍA**

M. Bajtin, *La Cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Alianza, Bs. As., 1994.  
Jean Viala / Nourit Masson-Sekine, *Butoh, Shades of Darkness*, Ed. Nourit Masson-Sekine, Japón 1988. Traducción: Susana Tambutti.  
Le Breton, D, *Antropología del cuerpo y modernidad*, Nueva Visión, Bs. As., 1995.